

Jeffrey Kurtzman: *Approaches to Monteverdi. Aesthetic, Psychological, Analytical and Historical Studies*. Padstow 2013 Ashgate Publishing (= *Variorum Collected Studies*) ss. xviii + 288. ISBN 978-1-4094-6333-7

Nakładem wydawnictwa Ashgate, w ramach serii *Variorum Collected Studies*, ukazała się książka zawierająca wybór studiów amerykańskiego badacza Jeffreya Kurtzmana poświęconych muzycznej spuściznie Claudia Monteverdiego. Kurtzman należy bez wątpienia do grona czołowych uczonych zajmujących się muzyką włoską przełomu XVI i XVII w., a jego ogromny dorobek obejmują książki, liczne artykuły, hasła, katalogi oraz edycje<sup>1</sup>. Dziesięć z dwunastu zamieszczonych w antologii artykułów to reprinty opublikowanych wcześniej tekstów, jeden został przetłumaczony z włoskiego i uzupełniony specjalnie na potrzeby tej edycji, natomiast ostatni, zamykający publikację, ukazał się tutaj po raz pierwszy. Każdy z artykułów ma odrębną pagi-

nację (w przypadku reprintów zachowano oryginalne numery stron), a dla potrzeb publikacji artykuły zostały opatrzone kolejno cyframi rzymskimi.

Wszystkie zamieszczone tu teksty poza osobą autora łączy oczywiście postać Claudia Monteverdiego, któremu Kurtzman poświęcił znaczną część swojego dorobku, wystarczy wspomnieć jego słynną monografię *Nieszporów* z 1610 r.<sup>2</sup> czy ich edycję<sup>3</sup> oraz niezliczone artykuły na temat świeckiej i religijnej muzyki kompozytora<sup>4</sup>. Wyboru tekstów dokonał sam autor, a kryteria selekcji przedstawił w specjalnie przygotowanym wstępie (opatrzonym datą: styczeń 2013). Z jednej strony,

<sup>2</sup> Jeffrey Kurtzman: *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*. Oxford 1999.

<sup>3</sup> *Claudio Monteverdi: Vespers of 1610*. Wyd. Jeffrey Kurtzman. Oxford 1999.

<sup>4</sup> W omawianej publikacji zamieszczono wykaz prac autora dotyczących Claudia Monteverdiego, por. s. XV–XVIII.

<sup>1</sup> Informacje biograficzne o autorze oraz szczegółowy wykaz jego publikacji można odnaleźć na stronie internetowej Wydziału Muzyki Uniwersytetu Waszyngtońskiego w St. Louis, <https://music.wustl.edu/people/kurtzman>, dostęp 10 IV 2016.

zależało mu na ponownym wydaniu artykułów opublikowanych pierwotnie w trudno dostępnych dzisiaj tomach (w księgach pokonferencyjnych oraz pamiątkowych), z drugiej zaś chodziło o ukazanie różnych perspektyw badawczych, z którymi mierzył się on przez lata. Tę drugą i chyba ważniejszą ideę odzwierciedla zresztą trafny tytuł samej publikacji (*Approaches to Monteverdi*).

Książka podzielona została na trzy nierówne pod względem objętościowym części (I: *Aesthetic and Psychological Studies*; II: *Sacred Music Studies*; III: *Critical Editions*). Zawierają one zróżnicowane pod względem długości artykuły, komunikaty o objętości od kilku do kilkudziesięciu stron, wydawane od roku 1993. Zaproponowane tytuły części nie odpowiadają konsekwentnie tytułowi samej książki. O ile tytuł części pierwszej zapowiada podjęte przez Kurtzmana perspektywy, o tyle w przypadku części drugiej i trzeciej mowa jest jedynie o przedmiotach badań.

Artykuły w części pierwszej wykraczają zdecydowanie poza klasyczne perspektywy muzykologii historycznej, dominującej w studiach nad tzw. muzyką dawną i nieobcej autorowi antologii. Jako punkty wyjścia do analizy świeckich dzieł Monteverdiego (późnych madrygałów oraz *Orfeusza*) służą Kurtzmanowi filozoficzne poglądy Michela Foucaulta oraz psychologiczne koncepcje Karla Gustava Junga.

Pierwsze dwa artykuły („Monteverdi and Early Baroque Aesthetics: The View from Foucault” oraz „A Taxonomic and Affective Analysis of Monteverdi’s „*Hor che’l ciel e la terra*”)<sup>5</sup> dotyczą zmiany języka muzycznego, jaka nastąpiła w późnym okresie twórczości Monteverdiego, a której przykład stanowią tutaj madrygały z jego VIII Księgi. Tekst pierwszy stanowi teoretyczne wprowadzenie, drugi zaś (w rzeczywistości opublikowany wcześniej) przykładową analizę (za egzemplifikację posłużył tutaj madrygał *Hor che’l ciel e la terra*), warto je zatem

omówić łącznie (poza wspólnym przedmiotem artykuły te dzielą również kilka myśli autora przytoczonych *in crudo* bez odniesień bibliograficznych).

Jak podkreśla Kurtzman, Claudio Monteverdi był przede wszystkim kompozytorem i chociaż pozostawił po sobie kilka krótkich pism, w postaci listów czy wstępów do druków (jeden z nich w rzeczywistości podpisany nazwiskiem jego brata), z dużą ostrożnością należy podchodzić do jego teoretycznej spuścizny. Zatem to, co frapować nas może dzisiaj (i z pewnością frapowało słuchaczy z czasów Monteverdiego), opierało się przede wszystkim na praktycznych, intuicyjnych zdolnościach kompozytora, chociaż teoretycznych prób Monteverdiego z całą pewnością nie wolno lekceważyć (ta myśl będzie powracała w kolejnych artykułach).

Zdaniem Kurtzmana, tekstu zawartego w *Dichiaratione in Scherzi musicali* (1607) nie należy traktować jako teoretycznego manifestu nowego stylu, a co najwyżej jako obronę zastosowania przez Monteverdiego śmiałych rozwiązań harmoniczných na gruncie polifonii (nie zaś monodii). Zrozumienie zmian, jakie mogły zajść w sposobie myślenia Monteverdiego między *Dichiaratione* a jego słynnym wstępem do VIII Księgi madrygałów (1638), wymaga zaś głębszego zrozumienia prądów myślowych epoki. Kurtzman za Foucaultem podkreśla, że wiek XVI to czas poszukiwania wszelkich podobieństw, „poprzez które sposoby postrzegania, wiedza i procesy twórcze były organizowane, klasyfikowane i poddawane dyskusji” (I, s. 109). Z kolei wiek XVII miał wprowadzić upodobanie do tworzenia taksonomii, klasyfikowania rzeczy już nie na podstawie ich podobieństw, ale ich identyczności i kontrastów. Te dwie charakterystyki przekłada Kurtzman na pojęcia „metafory” („metaphor”) i „obrazu” („icon”), widocznych chociażby w madrygałowej twórczości Claudia Monteverdiego. Pierwsze pojęcie odnosi się do renesansowych „podobieństw” i na gruncie muzyki może być reprezentowane przez pojedyncze figury retoryczne, pojawiające się jako zdarzenie jednostkowe, wraz ze słowem, które „odmalowują”. Widoczne są one najlepiej w twórczości madrygalistów drugiej połowy XVI wieku, którą charakteryzowało

<sup>5</sup> Artykuły ukazały się kolejno w: *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII. Lenno-Como, 28-30 giugno 1991*. Red. Alberto Calzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. Como 1994 (= *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*) s. 107-119; *Music Analysis* 12 (1993) nr 2 s. 169-195.

m.in. poszukiwanie śmiałych rozwiązań harmoniczych, wynikające z chęci najlepszego oddania „podobieństw” między muzyką i tekstem.

Wprowadzona we wstępie do *VIII Księgi madrygałów* Monteverdiego systematyka stylów – *molle*, *temperato* i *concitato* – wiąże się bardziej z koncepcją obrazów niż metafor. Obraz jest pojęciem raczej ogólnym i nie musi być przywiązany ściśle do słowa jak metafora (choć może składać się z kilku metafor); może występować bez tekstu, na przykład w muzyce instrumentalnej. Poza tym, w odróżnieniu od metafory, może zajmować większą część utworu i mieć silne znaczenie formotwórcze, przybierając na przykład postać ritornella. Obrazy mogły być klasyfikowane według określonych funkcji pełnionych w utworze. Taksonomiczne podejście umożliwiło więc kompozytorom tworzenie dłuższych form dzięki operowaniu coraz bardziej rozbudowanymi sekcjami utworów.

Zrozumienie muzycznej „ikonografii” Monteverdiego w praktyce, jak podkreśla Kurtzman, nie należy do zadań najłatwiejszych. Nie powinno się natomiast postrzegać jego kompozycji z *VIII Księgi* przez pryzmat wcześniejszych „metaforycznych” madrygałów, co niestety czyniło już wielu muzykologów. Przykładowo, Gary Tomlinson, Denis Arnold, Oliver Strunk czy Alfred Einstein madrygały z *VIII Księgi* określali jako niespójne, zbyt obrazowe czy wręcz nudne (I, s. 112–113; II, s. 169–171; III, s. 124; VI, s. 260)! Opisywaną koncepcję metafor i obrazów ukazuje Kurtzman na przykładzie wnikliwej analizy madrygału *Hor che'l ciel e la terra* z *VIII Księgi* Monteverdiego skomponowanego do pełnego metafor i wewnętrznych kontrastów sonetu Francesca Petrarki.

Blok kolejnych trzech artykułów Kurtzmana to rozważania nad utworami Monteverdiego w perspektywie psychologii Carla Gustava Junga. Pierwszy tekst („A Jungian Perspective on Monteverdi's Late Madrigals”)<sup>6</sup> nawiązuje do

jego koncepcji typów osobowościowych: ekstrawertyka i introwertyka. Według Kurtzmana koncepcja Junga może pomóc w zrozumieniu i ułatwić identyfikację trzech stylów, o których pisał Monteverdi w przedmowie do *Madrigali guerrieri, et amorosi*. O ile *stile concitato* jest łatwo uchwytne (został zresztą dobrze zdefiniowany przez samego kompozytora), o tyle *stile molle* i *durum* stwarzają problem. Tak więc styl *concitato* (*guerriero*) można wiązać z mechanizmami ekstrawertycznymi, styl *molle* (*amoroso*) może przybierać odmienne nastroje, a najtrudniejszy do zidentyfikowania – *temperato* – mógłby być, jak pisze Kurtzman, „emocjonalnie obojętny” (III, s. 128–129).

Dopełnienie teoretycznych rozważań stanowi analiza madrygału *Perche' t'en fuggi, o Filiade* z *VIII Księgi*. Jak podkreśla badacz, twórczość Monteverdiego jest na tyle zróżnicowana, że wniosków płynących z analizy jednego utworu nie można przekładać na cały jego dorobek (nawet pozostając w obrębie jednej księgi madrygałów). Zdaniem Kurtzmana Monteverdiemu udało się połączyć skontrastowane emocje zawarte w tekście w spójny wewnętrznie utwór dzięki rozwiązaniu formalnemu polegającemu m.in. na oparciu kompozycji na zasadzie złotego podziału. Podkreśla przy tym, że dla kompozytora od dążenia do „matematycznej dokładności” ważniejsza była sama idea zgodnych proporcji (III, s. 134).

Kolejne dwa teksty zamieszczone w antologii Kurtzmana dotyczą psychologicznych aspektów opery *Orfeusz*. Pierwszy z nich („Intimations of Chaos in Monteverdi's *L'Orfeo*”), opublikowany pierwotnie po włosku, na potrzebę antologii został przetłumaczony na angielski i uzupełniony<sup>7</sup>. Kurtzman zajmuje się w nim analizą „pogodnych” fragmentów opery, w których kompozytor zawarł zapowiedź nadchodzącej tragedii głównego bohatera, oraz tych, które zdaniem badacza

<sup>6</sup> Opublikowany pierwotnie w: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Loveno di Menaggio (Como), 11–13 luglio 1995*. Red. Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. Como 1997 (= *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*) s. 123–136.

<sup>7</sup> „Intrusioni del Caos nell'Orfeo di Monteverdi”. W: *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII. Loveno di Menaggio (Como), 28–30 giugno 1993*. Red. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. Como 1997 (= *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*) s. 181–204.

ukazują „emocjonalną niedojrzałość” boskiego śpiewaka. Zapowiedź przyszłych nieszczęśliwych wydarzeń miałyby się objawiać m.in. poprzez eksponowanie dysonansów (głównie trytonów), paradoksalnie w miejscach, w których tekst podkreśla szczęśliwość dnia zaślubin kochanków. Kurtzman akcentuje znaczenie solowej partii Eurydyki, następującej zaraz po patetycznej inwokacji Orfeusza *Rosa del ciel*. Krótkie wystąpienie bohaterki zawiera liczne dysonanse oraz nieoczywiste rozwiązania tonalne, jakby kompozytor chciał podkreślić, że „doskonała harmonia nie zaistnieje pomiędzy tymi kochankami” (IV, s. 8). Przybycie posłanki Sylwii ujawnia nieprzypadkowość zastosowanych wcześniej rozwiązań, które teraz znajdują wytłumaczenie. Kurtzman wskazuje na analogie między wspomnianym wejściem Eurydyki a monologiem Sylwii na gruncie motywy i harmoniki. Z kolei reakcja Orfeusza („Tu sei morta”) to odbicie w krzywym zwierciadle jego monologu z pierwszego aktu. Od tej sceny rozpoczyna się postępująca dezintegracja psychiczna Orfeusza: jego muzyka zaczyna wymykać się spod kontroli, co pokazuje najlepiej ostatni monolog bohatera, który zdaniem Kurtzmana jest przykładem psychologicznego chaosu, jakiego nie znajdziemy nawet w „najbardziej chromatycznych madrygałach Gesualda” (IV, s. 20).

Do tematu psychicznego rozpadu Orfeusza, zarówno w librecie Alessandra Striggia, jak i w muzyce Monteverdiego, powraca Kurtzman w kolejnym artykule („The Psychic Disintegration of a Demi-God: Conscious and Unconscious in Striggio and Monteverdi’s *L’Orfeo*”)<sup>8</sup>. Badacz ponownie sięga do psychologii Junga, tym razem do jego koncepcji świadomości i nieświadomości. Świat świadomości Orfeusza przedstawiony byłby zatem w początkowym, sielankowym akcie, a pierwszym zwrotem w kierunku jego nieświadomości mógłby być wspomniany wcześniej solowe wystąpienie Eurydyki, którą można by traktować raczej jako „animę” samego Orfeusza („projektowaną z jego nieświadomości w cieni-stą postać Eurydyki”, V, s. 353) niż rzeczywistą osobę.

<sup>8</sup> Artykuł ukazał się w: *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Red. David Clarke, Eric Clarke. Oxford 2011 s. 343–374.

Według teorii Junga zaburzenie w relacji pomiędzy świadomością i nieświadomością może powodować problemy psychiczne. Kiedy zatem Orfeusz traci swoje nieświadomione wyobrażenie kobiecości, dochodzi do jego postępującej wewnętrznej dezintegracji, co Monteverdi ukazać miał przy pomocy coraz bardziej niespójnej wewnętrznie muzyki, w którą wyposażył głównego bohatera opery.

Kurtzman rozważa także kwestię zmienionego zakończenia opery (według pierwotnej wersji Orfeusz miał zginąć rozszarpany przez Bachantki), uznawanego niekiedy za niekonsekwentne względem całego libretta. Na końcu swojego artykułu proponuje jego wytłumaczenie i usprawiedliwienie dzięki ponownemu odwołaniu się do Junga i jego koncepcji „trzeciej możliwości”, według której nieświadomość może nagle „złapać binarny dylemat za rogi” (V, s. 369) i doprowadzić do rozwiązania wewnętrznego konfliktu. W przypadku opery Monteverdiego i Striggia taką rolę pełnić mogło nagle pojawienie się Apolla, pouczającego i wybawiającego syna z opresji.

Drugą część antologii Kurtzmana otwiera tekst o tytule, którego pierwszy człon równie dobrze służyć by mógł za tytuł całej książki („What Makes Claudio Divine? Criteria for Analysis of Monteverdi’s Large-Scale concertato Style”)<sup>9</sup>. Autor postawił w nim sobie ambitny cel wskazania za pomocą analizy muzycznej kryteriów tytułowej „boskości” kompozytora. Zdając sobie sprawę z trudności tego zadania, zastrzegł, że jego tekst ma jedynie charakter wstępnych przemyśleń.

Rozważania Kurtzmana dotyczą tym razem *stile concertato*, typowego dla późnej twórczości Monteverdiego, a reprezentowanego m.in. w zbiorze *Selva morale e spirituale*, noszącym datę wydania 1640. Wrażenie doskonałości muzyki Monteverdiego mogło (i wciąż może) wynikać zarówno z jego specjalnych predyspozycji

<sup>9</sup> Artykuł ukazał się w: *Seicento inesplorato: L’evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del II Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII. Lenno-Como, 23–25 giugno 1989*. Red. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. Como 1993 (= *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*) s. 257–302.

do architektonicznego planowania formy muzycznej, w której słowo podporządkowane była strukturze muzycznej opartej na ogół na głęboko przemyślanych proporcjach, jak i z różnorodności „szczegółów” widocznych na gruncie mikroformy. Przy czym, jak wspominał Kurtzman już we wcześniejszym artykule, Monteverdi w swojej pracy nie kierował się zapewne matematyczną precyzją, a polegał bardziej na swojej inwencji twórczej. Kurtzman zastrzega, że trudno znaleźć jakąś nadrzędną regułę, którą posługiwać się mógł Monteverdi: każdy jego utwór mógł rządzić się osobnymi prawami.

W omawianym tekście swoje przemyślenia autor ilustruje analizą pierwszego z dwóch opracowań psalmu *Dixit Dominus* zawartych w zbiorze *Selva Morale*. Utwór ten oparty został na zasadzie złotego podziału, percepcję jego wewnętrznej spójności wzmacnia dodatkowo powtarzalność struktur, a atrakcyjności dodaje olbrzymia różnorodność motywiczna, harmoniczna i rytmiczna. Genialność Monteverdiego objawiać się mogła w jego umiejętności godzenia skomplikowanych i zróżnicowanych struktur ze spójną formą. W konkluzji Kurtzman pisze: „Sieć [wewnętrznych] powiązań w każdym wielkim dziele sztuki jest teoretycznie niewyczerpalna, okoliczność ta może pomóc nam odróżnić wielkie dzieła i wielkich artystów od przeciętnych...” (VI, s. 281).

Kolejny artykuł zamieszczony w antologii („The Mantuan Sacred Music”)<sup>10</sup> dotyczy religijnej muzyki Monteverdiego, która powstała lub mogła powstać w czasie jego ponad dwudziestoletniego pobytu na dworze Gonzagów w Mantui. Poza słynnym drukiem z mszą i nieszporem z 1610 r. oraz kilkoma religijnymi kontrafakturami wydanymi w Mediolanie, Monteverdi nie opublikował żadnego druku z muzyką sakralną w czasie całej swojej służby. Nic nie stoi na przeszkodzie, by myśleć, że przez ten czas kompozytor zajmować się miał niemal wyłącznie muzyką świecką. Kurtzman postanowił przebadać zachowane wzmianki (głównie listy) o skomponowanych wówczas utworach, rozważa również kompozycje hipotetyczne, których powstanie mogło

wiązać się z powierzonymi Monteverdiemu licznymi obowiązkami, takimi jak towarzyszenie władcy podczas wyjazdów czy sprawowana od ok. 1602 r. funkcja nadwornego kapelmistrza, do którego zadań należało zapewnienie muzyki na dworze, jak i w miejskich kościołach. Wspomina o różnych uroczystościach, które odbyły się za czasów Monteverdiego w rozmaitych świątyniach Mantui, np. w katedrze San Pietro czy kościele Sant’Andrea.

Specjalne miejsce w tym artykule zajmują rozważania na temat okoliczności powstania druku Monteverdiego z 1610 r. i możliwych wykonań zawartego tam repertuaru. Niestety zachowane relacje dotyczące nabożeństw nieszpornych z udziałem Monteverdiego (niekoniecznie z muzyką jego autorstwa) nie pozwalają przypuszczać, że wykonano wtedy cały cykl nieszporny zawarty w druku, chociażby ze względu na zachodzącą niezgodność między sekwencją psalmów zawartych w publikacji a wymaganiami danych świąt.

Zachowana w druku msza oparta na motecie *In illo tempore* Nicolasa Gomberta, napisana w modusie *c* jońskim, jest zdaniem Kurtzmana popisem kontrapunktycznych sił Monteverdiego, odpowiadającego, jak zwykle się przypuszcza, na słynne oskarżenia Giovanniego Artusiego o rzekome dyletanctwo kompozytora w zakresie klasycznej polifonii. Nieszpory z kolei to niebawmy popis techniki *cantus firmus*, ukazany już nie tylko w kontekście klasycznej polifonii, ale również nowych zdobyczy epoki, takich jak styl koncertujący.

Jednego z psalmów ze słynnego druku z 1610 r., *Laetatus sum*, dotyczy kolejny tekst antologii („*Laetatus sum*” (1610)”) opublikowany pierwotnie w *The Cambridge Companion to Monteverdi*<sup>11</sup>. Jest to krótki, kilkustronicowy artykuł analityczny, poświęcony – jak twierdzi autor – „najbardziej złożonemu” (VI, s. 155) psalmowi z *Nieszporów* Monteverdiego, interesującemu i nowatorskiemu pod względem formalnym. Kompozycja ta, oparta na technice *cantus firmus*, jest zdaniem autora zapowiedzią

<sup>10</sup> Artykuł opublikowano w: *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Red. John Whenham, Richard Wistreich. Cambridge 2007 s. 141–154.

<sup>11</sup> Artykuł ukazał się w *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Red. John Whenham, Richard Wistreich. Cambridge 2007 s. 155–161.

stylu, który cieszyć się będzie dużą popularnością wśród muzyków kolejnych dekad, jest też pierwszym przykładem opracowania psalmu w muzyce włoskiej z użyciem ostinata. Psalm *Laetatus sum* Monteverdiego cechuje „powtarzalna spójność i substancjalna różnorodność”, a wysunięcie w utworze formy na plan pierwszy „oferuje ograniczony cel dla analityków poszukujących relacji słowno-muzycznych” (VIII, s. 159).

Jako zamknięcie grupy artykułów „mantuańskich” Kurtzman postanowił zamieścić krótki komunikat napisany wraz z Licią Mari („A Monteverdi Vespers in 1611 r.”), dotyczący odnalezionego niedawno listu z 14 V 1611 r.<sup>12</sup>, napisanego przez służbę Vincenza Gonzagi. Mowa w nim o nowo skomponowanej muzyce niespornej Monteverdiego z okazji obchodów świąt Wniebowstąpienia („Sensa”) w Mantui. Informacja ta, jakkolwiek cenna, poza powyższą wzmianką nie niesie za sobą żadnych szczegółów na temat rzeczonej muzyki, pozwala za to autorom tekstu na wysnucie kilku hipotez i opisanie sposobu świętowania uroczystości Wniebowstąpienia w Mantui – obchodzonej tam hucznie przez kilka dni, mającego nie tylko religijny, ale i polityczny wymiar (jednym z ciekawszych i kuriozalnych zwyczajów była inscenizacja cudownego połowu, opisywanego w Nowym Testamencie, zakończona rzucaniem w zgromadzony tłum rybami). Niestety nie zachowała się muzyka Monteverdiego napisana na tę okazję, a próba powiązania psalmów z druku z 1610 r. z tym wydarzeniem może okazać się bezowocna.

Muzykolodzy bardzo często dokonują rekonstrukcji muzycznej oprawy historycznych świąt i uroczystości na podstawie zachowanych relacji oraz repertuaru. Choć na ogół podkreśla się hipotetyczność tego typu przypuszczeń, to zdarza się, że z biegiem lat coraz częściej bywają one traktowane jak fakty. Tęgo typu niebezpieczeństwom poświęcony został kolejny, bardzo obszerny artykuł Kurtzmana („Monteverdi’s mass of Thanksgiving: Da Capo”)<sup>13</sup>. Jedną z niewąt-

pliwie najhuczniej obchodzonych uroczystości w Wenecji pierwszej połowy XVII w. były dziękczynne dni listopadowe 1631 r., kiedy świętowano zakończenie epidemii pustoszącej miasto od 1630 roku. Jak wiadomo, za muzyczną oprawę liturgii odpowiadać miał Monteverdi. Wśród wielu badaczy krąży opinia, iż niektóre z zachowanych w zbiorze *Selva morale* utworów, a zwłaszcza *Messa a 4. da Capella, Gloria a 7 voci. concertata* oraz opracowania trzech wersetów Credo, zostały najprawdopodobniej skomponowane z myślą o tej uroczystości (choć badacze brali pod uwagę nie zawsze te same utwory).

Artykuł Kurtzmana składa się z bardzo szczegółowego opisu historii tej hipotezy (jej popularność była na tyle duża, że zaowocowała nawet nagraniem płytowym z rekonstrukcją mszy z 1631 r. pod dyrekcją Andrew Parrotta, EMI 1989), jej krytyki oraz propozycji zupełnie innej genezy powstania wspomnianych utworów. Jednym z kluczowych błędów popełnionych przez badaczy, który leży u podstaw omawianej hipotezy, było niewłaściwe zrozumienie terminu „trombe squarciate”, który pojawia się w zachowanym liście z XVII w., opisującym muzykę podczas weneckiej mszy dziękczynnej, a który to badacze zaczęli błędnie wiązać z puzonami. Puzony zaś pojawiają się w obszarze wspomnianej Glorii koncertującej z *Selva Morale*. Rzekoma zgodność obsadowa stała się zatem jednym (choć nie jedynym) z przeważających argumentów za powiązaniem kompozycji z utworami wykonanymi podczas uroczystości. W swoim tekście Kurtzman polemizuje jeszcze z innymi hipotezami, zaproponowanymi przez badaczy takich jak Denis Arnold, James H. Moore oraz Denis Stevens. Temu ostatniemu Kurtzman zarzuca wręcz zmyślanie niektórych faktów (chodzi np. o rzekomą, nieopartą źródłowymi dowodami, historię skradzenia nut z muzyką Monteverdiego tuż po mszy). Kurtzman nie zgadza się również z hipotezą

---

*Alexander Silbiger* (red. Claire Fontijn, Susan Parisi. Sterling Heights 2010 s. 95–128). Zapewne informacja odnosi się raczej do artykułu „Monteverdi’s «Mass of Thanksgiving» Revisited” opublikowanego przez Kurtzmana w *Early Music* 22 (1994) nr 1 s. 63–86, o którym wspomina on we wstępie do antologii. Powyższy przypis dotyczy zatem finalnej, przedrukowanej tutaj wersji.

<sup>12</sup> Artykuł opublikowano w: *Early Music* 36 (2008) nr 4 s. 1–9.

<sup>13</sup> W dolnym indeksie pod pierwszą stroną tekstu znajduje się informacja, że „inicjalna wersja artykułu” ukazała się w *Fiori musicali: Liber amicorum*

Moore'a, zgodnie z którą aż połowa kompozycji zawartych w druku wykonana była w różnych momentach uroczystości.

Jednym z silniejszych argumentów przemawiających przeciw wspomnianym przypuszczeniom jest brak potwierdzających je źródłowych dowodów. Z drugiej strony, jak wskazuje Kurtzman, przypadło na tyle dużo mszy Monteverdiego, że już z czysto statystycznego punktu widzenia omawiana hipoteza wydaje się mało prawdopodobna. Niedawne badania, jakie podjęli nad zbiorem *Selva morale* Linda Maria Kuldau oraz Andrew H. Weaver, pokazują, że kolekcję z dworem Habsburgów łączy coś więcej, niż tylko dedykacja druku Eleonorze Gonzadze, małżonce Ferdynanda II. Repertuar zawarty w tym źródle, odstający od typowych nieszpornych publikacji weneckich, pasuje wręcz idealnie do zapotrzebowania muzycznych Habsburgów, zatem usilne starania niektórych muzykologów, by przypisać go do uroczystości dziękczynnych z 1631 r., zdają się nie mieć większego sensu.

W ostatnim artykule (zapewne znanym polskiemu czytelnikowi)<sup>14</sup>, zamykającym drugą część antologii („Monteverdi's Missing Sacred Music: Evidence and Conjectures”), Kurtzman omawia kwestię zaginionych kompozycji sakralnych Monteverdiego. Wspomina tutaj zarówno utwory wzmiankowane w korespondencji, jak i kompozycje powstałe hipotetycznie. Druga, liczniejsza grupa stanowi największy problem dla badacza. Na przykład zachowane relacje z różnych uroczystości sakralnych (mszy czy nieszporów), podczas których nad oprawą muzyczną czuwał Monteverdi, nie muszą dowodzić, że muzyka wówczas wykonywana została specjalnie przez niego skomponowana (mógł posiłkować się on swoimi wcześniejszymi utworami lub kompozycjami innych autorów). Zachowane relacje nie wyczerpują nawet w najmniejszym stopniu hipotetycznej listy uroczystości z udziałem Monte-

verdiego (i być może jego muzyki), wynikających z jego kapelmistrzowskich obowiązków zarówno w Mantui, jak i Wenecji. Kurtzman wylicza ważniejsze święta kalendarza liturgicznego dla obu miast oraz niektóre ważniejsze wydarzenia, które miały miejsce za życia kompozytora, pokazując tym samym niemożliwość oszacowania strat w dorobku Monteverdiego oraz trudność dopasowywania tego, co pozostało, do konkretnych wydarzeń (we wstępie do książki Kurtzman podaje mimo wszystko, że zachowana liczba utworów sakralnych Monteverdiego przypuszczalnie nie przekracza 10–15% tego, co mógł on skomponować, por. s. xii). Pozostaje tylko żywić, wyrażoną przez badacza, nadzieję, że w drukach Monteverdiego zachowało się to, co w jego dorobku najlepsze.

Tekst zamieszczony w ostatniej części antologii („Collected Works of Claudio Monteverdi: The Malipiero and Cremona Editions”), choć nienapisany specjalnie na potrzeby tej publikacji, ukazał się w niej po raz pierwszy<sup>15</sup>. Autor omawia w nim bardzo szczegółowo dwa wydania dzieł wszystkich Monteverdiego: edycję pod redakcją Gian Francesca Malipiera (tomy I–XVI publikowane w l. 1926–42, w 1966 r. uzupełnione o jeszcze jeden, siedemnasty tom) oraz współczesną serię wydawaną od 1970 r. przez Fondazione Claudio Monteverdi w Cremonie, pod redakcją Raffaele Monterosa (dotychczas ukazało się siedemnaście z zaplanowanych dwudziestu tomów).

Edycja Malipiera była pionierskim wydaniem *opera omnia* Monteverdiego, dzięki czemu niewątpliwie zajmuje bardzo ważne miejsce w historii edytorstwa i wykonawstwa muzyki Monteverdiego (w niektórych bibliotekach stanowi wciąż jedyną podstawę do badań nad muzyką kompozytora). Wydanie to w zamierzeniu miało wnosić jak najmniej ingerencji w oryginalny zapis utworów (np. w większości przypadków redaktor zostawia oznaczenia metryczne bez zmian). Malipiero, zdaniem Kurtzmana, daje się poznać bardziej jako wytrawny muzyk niż edytor. Wydania pełne są błędów i nieskommentowanych dodatków pochodzących od autora. Kolejne tomy

<sup>14</sup> Tekst ten ukazał się w *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów: księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin. The Musicologist and Source Documentary Evidence: A Book of Essays in Honour of Professor Piotr Poźniak on his 70th Birthday* (red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk. Kraków 2009 s. 187–208).

<sup>15</sup> Artykuł został złożony do druku w *Musik-Editionen als Spiegel der Musikgeschichte* (Tübingen).

w większości przypadków przygotowywane były na podstawie jednego, dość przypadkowo wybranego źródła.

W edycji kremońskiej każdy kolejny tom posiada własnego edytora (Raffaele Monteroso jest redaktorem całej serii). Początkowo planowane było wydanie mszy i nieszporów z druku Monteverdiego z 1610 r. w przygotowaniu Kurtzmana. Niestety, ze względów merytorycznych i finansowych autor postanowił się wycofać. Do krytykowanych wówczas przez Kurtzman założenia serii należała zwłaszcza decyzja o ingerencji w oryginalne oznaczenia metryczne w drukach i rękopisach (które Malipiero pozostawiał na ogół bez zmian). Kurtzman uważa, że często decyzje o zmianie oznaczeń metrycznych spowodowały zaburzenie na gruncie relacji między postępującymi po sobie częstotkami z różnymi oznaczeniami menzury. Jakkolwiek Kurtzman zaznacza, że edycja kremońska stanowi milowy krok w stosunku do wydania Malipiera, jednak pod wieloma względami znacznie zaciera intencje kompozytora.

Antologia tekstów Kurtzmana o Monteverdim jest bez wątpienia bardzo ważnym podsu-

mowaniem dorobku badacza, stanowi zarazem pasjonującą lekturę. Wybrane teksty, powstałe w różnych latach i odwołujące się do muzyki Monteverdiego w różnych perspektywach, ukazują Jeffreya Kurtzmana jako badacza wszechstronnego, dociekliwego, otwartego na pogranicza oraz bardzo ostrożnego w swoich sądach.

Niniejsze omówienie artykułów Kurtzmana nie wyczerpuje wszystkich podniesionych przez autora hipotez, a jest raczej jedynie ich przeglądem. Nie daje czytelnikowi możliwości zapoznania się z pełną argumentacją autora, bez której przytoczone tutaj koncepcje mogą zostać błędnie albo nie w pełni zrozumiane. Nie daje też możliwości docenienia stylu narracji autora, który wszystkie, nawet najtrudniejsze zagadnienia, omawia w sposób bardzo klarowny.

Lektura antologii Kurtzmana może być pasjonująca nie tylko dla miłośników muzyki Monteverdiego, czy też muzyki dawnej, ale dla wszystkich osób zainteresowanych różnymi sposobami uprawiania muzykologii.

*Bartłomiej Gembicki*

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk