

MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK

CASTIGLIONEGO I GÓRNICKIEGO POCHWAŁA MUZYKI

(NA PODSTAWIE PIERWSZYCH KSIĄG *IL CORTIGIANO*
I *DWORZANINA POLSKIEGO*)

Pierwszą księgę *Dworzanina polskiego* (1566) – szesnastowiecznego przekładu *Il Libro del Cortigiano* (1528) Baldassarra Castiglione – wieńczy dyskusja o wykształceniu doskonałego „dwornego człowieka”. Głównym jej uczestnikiem jest Wojciech Kryski. Maluje on słowami portret dworzanina – humanisty i erudyty, znawcy języków klasycznych (łaciny i greki) i nowożytnych (niemieckiego, włoskiego, francuskiego, hiszpańskiego), wyrobionego czytelnika „poetów wszystkich, oratorów i historyków”¹, biegłego w pisaniu „listu cudnego, rzeczy poważnej, więc i wirsza”². Oprócz edukacji „*in literis*, które *humaniores* zowią”³, Kryski chce, aby dworzanin

[...] był muzykiem, iżby abo śpiewać, abo na lutni, abo na jakim instrumencie grać umiał, abowiem nie rozumem, aby ucieśniejsza zabawa mogła być ku wybiciu sobie z głowy wiele frasunków pocziwemu człowiekowi, jako ta, zwłaszcza na dworze, gdzie tego każdy rad słucha⁴.

Ludovico da Canossa, który we włoskim pierwowzorze prowadzi dysputę o kształceniu, dodaje, iż dworzanin powinien znać się na nutach, umieć je

Dr MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK – adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; email: mwojtkowska@interia.pl

¹ Ł. G ó r n i c k i, *Dworzanin polski*, w: t e n ż e, *Pisma*, t. I, oprac. R. Pollak, Warszawa: PIW 1961, s. 123. Wszystkie cytaty z *Dworzanina...* przytaczane są za tą edycją.

² Tamże, s. 124.

³ Tamże, s. 123.

⁴ Tamże, s. 129.

czytać⁵. Książę Ludovico wspomina też o jeszcze jednej przyczynie przydatności muzyki w życiu dworskim:

Ponieważ, jeśli dobrze pomyślimy, w czasie wolnym nie można znaleźć szlachetniejszego i chwalebniejszego odpoczynku od trudów i lekarstwa dla chorych dusz niż ona [muzyka]⁶. A najbardziej na dworze, gdzie oprócz pociechy w strapieniach, jaką muzyka daje każdemu, wiele rzeczy robi się, by zadowolić damy, których delikatne i tkliwe dusze łatwo przenika harmonia i napętnia je słodycz⁷.

Wypowiedzi Wojciecha Kryskiego i Ludovica da Canossa wzbudzają sprzeciw – odpowiednio – Lupy Podlodowskiego oraz Gaspara Pallavicina. Ich zdaniem „i muzyka, i ine fraszki”⁸ „rychlej by sie białęglowie zeszyły abo temu mężczyźnie, który by obyczajmi chciał być białęglową, a nie statecznemu mężowi”⁹. Ta negatywna opinia skłania Kryskiego i księcia Ludovica do wygłoszenia pochwały muzyki, uzasadnienia i potwierdzenia jej wysokiej wartości.

Laudację rozpoczyna powołanie się na autorytet „starych onych”¹⁰ („gli antichi”)¹¹ i „wielkich filozofów”¹² („sapiantissimi filozofi”)¹³ utrzymujących, „że świat przez muzykę stanął, a niebieskie biegi obracając się podług

⁵ Por. „«Signori», disse, «avete a sapere che io non mi contento del cortigiano se egli non è ancora musico e se oltre all'intendere ed essere sicuro a libro, non sa di vari instrumenti» [...]”. („Panowie – powiedział – wiedźcie, że nie zadowoli mnie dworzanin, jeśli nie jest muzykiem i jeśli, oprócz rozumienia i obycia w partyturze, nie potrafi grać na różnych instrumentach [...]”). B. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, a cura di A. Quondam, Montadori, Milano: Montadori 2002 („Oscar Classici Montadori”, vol. 586, 1), s. 83. Wszystkie cytaty z *Il Cortigiano...* przytaczane są za tą edycją. Przekłady tekstów obcojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki artykułu.

⁶ Wszystkie wtrącenia w tekstach źródłowych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁷ „Perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina di animi infermi ritrovare si può più onesta e lodevole nell'ozio che questa. E massimamente nelle corti, dove oltre al refrigerio dei fastidi che a ognuno la musica presta, molte cose si fanno per soddisfare alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 83.

⁸ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 129.

⁹ Tamże, s. 129; por. „«La musica penso» disse «che insieme con molte altre vanità sia alle donne conveniente sì, e forse ancora ad alcuni che hanno similitudine di uomini, ma non a quelli che veramente sono [...]»”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

¹⁰ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 129.

¹¹ C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

¹² G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 129.

¹³ C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

przyrodzenia piękny dźwięk i wdzięczną harmoniją dają”¹⁴. Zarówno Castiglione jak i Górnicki odnoszą się tutaj do doktryny Pitagorasa. Muzykę, razem z geometrią, arytmetyką i astronomią, zaliczył on do wiedzy matematycznej, opartej na znajomości liczb oraz zachodzących między nimi relacji. Odkrycie związków między tonami a liczbami doprowadziło myśliciela do poznania tajemnic harmonii, utożsamianej: ze skalą muzyczną¹⁵ (opartą na wymiernych odległościach między tonami), ze zdolnością do wydawania skoordynowanych dźwięków przez nastrojone instrumenty oraz z zespołem trzech, precyzyjnie obliczonych, interwałów, czyli kwarty, kwinty i oktawy. Na nim wspierał się ład całego świata¹⁶. Kosmos przypominał bowiem najpiękniejszą ze wszystkich brył – kulę z nieruchomą i kulistą ziemią w środku. Po między nią a niebem krążyły po kolistych okręgach koliste księżyc i słońce, a ich ruchy wraz z ruchem ozdobionego gwiazdami nieba tworzyły harmonię tonów – sfer, opierającą się właśnie na trzech interwałach muzycznych (oktawie, kwarcie i kwincie)¹⁷. W ten sposób matematyczna proporcja odpowiadała muzycznej i przenikającej świat harmonii.

Wszechświat nie tylko trwał, ale powstał i istniał dzięki liczbom. Splot matematyki z pitagorejską teorią powstawania wyjaśniał Diogenes Laertios w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów*:

Początkiem wszechrzeczy jest jednostka, czyli monada [...]. Z monady powstaje nieograniczona dwójka, czyli dyada [...], będąca naturalnym podłożem dla jednostki, swojej przyczyny. Z monady i nieograniczonej dyady powstają liczby, z liczb – punkty [...], z punktów – linie [...], z linii – płaszczyzny [...], z płaszczyzn – bryły [...], a z brył ciała podpadające pod zmysły [...], których czterema elementami są: ogień, woda, ziemia i powietrze. Te elementy wymieniają się i przechodzą w siebie nawzajem, przy czym powstaje z nich świat ożywiony [...], rozumny [...], kulisty; w jego centrum znajduje się ziemia, która ma kształt kuli [...]¹⁸.

¹⁴ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 129; por. „[...] il mondo essere composto di musica e i cieli nel muoversi fare armonia [...]”; tamże, s. 84.

¹⁵ Por. J. G a j d a, *Teorie wartości w filozofii przedplatońskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1992, s. 63-80.

¹⁶ Por. t a ż, *Pitagorejczycy*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1996, s. 81; A. K r o k i e w i c z, *Pitagoras i pitagorejczycy*, w: t e n ż e, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa: Aletheia 2000, s. 97.

¹⁷ Por. G a j d a, *Pitagorejczycy*, s. 81, 99-101; K r o k i e w i c z, *Pitagoras...*, s. 95; Ch. R i e d w e g, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, trad. M. L. Gatti, Milano: Vita e Pensiero 2007 („Temi metafisici e problemi del pensiero antico. Studi e testi”, vol. 104), s. 15-148.

¹⁸ Diogenes L a e r t i o s, *Pitagoras*, przeł. W. Olszewski, B. Kupis, w: t e n ż e, *Żywoty*

Poglądy Pitagorasa upowszechnił i spopularyzował Platon w *Timajosie* – dialogu czytany szczególnie uważnie przez renesansowych neoplatoników¹⁹. Pitagorejczyk Timajos wyjaśniał w nim tajemnice stworzenia wszechświata przez demiurga. Poznawalny zmysłami kosmos został uformowany na wzór umysłowego świata wiecznych i niezmiennych idei w sposób „geometryczny”: punkt ruchliwy dał początek linii, ta – powierzchni. Z niej uformowały się bryły ziemi, powietrza, wody i ognia²⁰. Robotnik-artysta połączył je w „kształt najdoskonalszy”²¹, w jedną całość kuli obracającej się dokoła osi.

Utworzony w ten sposób świat fenomenalny stanowił więc odbicie świata idei, odzwierciedlał ład i piękno panujące w sferze umysłu. W jego centrum mieściła się ziemia, najbliższej niej krążyły po kolistych orbitach księżyc, dalej słońce i pozostałych pięć planet²². Wobec tego, jak pouczał Timajos, „jedna

i poglądy słynnych filozofów, oprac. I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa: PWN 2006, s. 482.

¹⁹ O wpływie myśli Pitagorasa na neoplatoników renesansowych por. J. J a m e s, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku świata*, przeł. M. Godyń, Kraków: Znak 1996, s. 48; R i e d w e g, *Pitagora...*, s. 202-207.

²⁰ Por. A. K r o k i e w i c z, *Platon*, w: t e n ż e, *Zarys...*, s. 292; P l a t o n, *Timajos* 31bn, w: t e n ż e, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa: Unia Wydawnicza „Verum” 1993, s. 311-312.

²¹ P l a t o n, *Timajos* 33 b, s. 312.

²² Tamże, s. 316 (38 d). Taka wizja kosmosu, upowszechniona dzięki pracom Arystotelesa i Ptolemeusza, była popularna również w XV-XVI stuleciu (por. S. S w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej XV wieku*, t. III: *Byt*, Warszawa 1978, s. 297; M. A. G r a n a d a, *New visions of the kosmos*, w: *The Cambridge Companion to the Renaissance Philosophy*, ed. by J. Hankins, Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 270-286). Warto zauważyć, że znalazła ona odbicie także w dziełach Castiglione i Górnickiego (por. „A to nad świat ten – tę tak wielką machinę, którą Pan Bóg ku pożytku a zachowaniu w dobrej mierze wszystkich rzeczy stworzył – i może być co cudniejszego? Niebo okrągłe, ozdobione tak wilem jasnych pochodni, w pośrodku ziemia żywoły ogarniona i niczym nie podparta stoi, słońce, które obchodząc ten krąg, wszystko oświeca, zimie do najniższego na niebie znaku schodzi, a zaś znieągła odchodzi, a przychodzi lecie ku najwyższemu znakowi. Nuż miesiąc, ten bierze od słońca światłość podług tego, jako blisko od niego albo daleko chodzi, i drugie pięć gwiazd, z których każda inaczej a inaczej postępując tenże bieg w krąg nieba odprawuje; to te wszystkie rzeczy, jako z swej zamierzonej miary nigdy nie wychodzą (bo gdzieby sie co najmniej odmięniło, nie telko by dobre nasze zginęło, ale świat bez pochyby upaść by musiał), tak też zasię mają taką piękność w sobie i ozdobę, iż rozum człowieczy nic piękniejszego wymyślić sobie nie może”. G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 440. „Eccovi lo stato di questa gran macchina del mondo, la quale per salute e conservazione di ogni cosa creata è stata da Dio fabbricata: il cielo rotondo, ornato di tanti divini lumi, e nel centro la terra circondata dagli elementi e dal suo peso istesso sostenuta. Il sole, che girando illumina il tutto e nel verno si accosta al più basso segno, poi a poco a poco ascende all'altra parte. La luna, che da quello piglia la sua luce, secondo che si le appropinqua o si le allontana. E le altre cinque stelle, che diversamente

z planet biegnie po większym kole, druga po mniejszym, a które biegą po mniejszym kole, te biegą szybciej, a które po większym, te się posuwają wolniej”²³. O podobnych właściwościach ruchu ciał niebieskich wspominał Platon w dziesiątej księdze *Państwa*. Zawierała ona opowieść o Erze – żołnierzu, który zginął w bitwie, a następnie z woli bogów powrócił na ziemię, by wyjawić ludziom sekret życia po śmierci. Mówił on o pobycie dusz na nadziemskiej łące z czterema przepaściami. Dwie z nich znajdowały się po prawej stronie i wiodły ku niebu, dwie kolejne umieszczone zostały po lewej stronie i prowadziły w głąb ziemi. Między nimi siedzieli sędziowie. W zależności od wydanego przez nich wyroku, dusza sprawiedliwa trafiała do nieba, niesprawiedliwa zaś – pod ziemię (przez odpowiednie rozpadliny). Po tysiącletnim okresie nagrody lub kary dusze powracały (albo wychodząc spod ziemi, albo schodząc z nieba) i najpierw zażywały wytchnienia na łące, a potem wznosiły się do granic kosmosu²⁴ zbudowanego z ośmiu obracających się kręgów, tworzących razem „jeden harmonijny akord”²⁵.

Przekonanie o związku muzyki z panującą w niebiosach kosmiczną harmonią i pięknem pojawiło się także w *De caelo* Arystotelesa²⁶ oraz Cycerońskim *Somnium Scipionis*²⁷, gdzie Afrykańczyk tłumaczy Scypionowi, w jaki

fanno quel medesimo corso. Queste cose tra sé hanno tanta forza per la connessione di un ordine composto così necessariamente, che mutandole per un punto, non poriano stare insieme e ruinerebbe il mondo. Hanno ancora tanta bellezza e grazia, che non possono gli ingegni umani immaginare cosa più bella”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 381.

²³ P l a t o n, *Timajos* 39 b, s. 317.

²⁴ Por. P l a t o n, *Państwo* 614 b n, w: t e n ż e, *Państwo, Prawa*, przeł. W. Witwicki, Kęty: Antyk 2001, s. 331-334.

²⁵ Tamże, s. 334 (617 b); por. też: J a m e s, *Muzyka sfer...*, s. 59.

²⁶ Arystoteles w *De caelo* polemizuje z teorią pitagorejczyków wyłożoną przez Platona w *Timajosie* i *Państwie*: „Z tego, cośmy powiedzieli, jasno wynika, że ta teoria, w myśl której ruch gwiazd wywołuje harmonię, ponieważ dźwięki wydawane przez nie składają się na akord muzyczny – ta teoria, mówię, przy całej zręczności i oryginalności jej twórców nie ma cienia prawdy”. A r y s t o t e l e s, *O niebie* 290 b, przeł., wstęp, oprac. P. Siwek, w: t e n ż e, *Dzieła wszystkie*, t. II: *Fizyka, O niebie, O powstawaniu i niszczeniu, Meteorologika, O świecie, Metafizyka*, przeł., oprac., wstęp K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa: PWN 1990, s. 287.

²⁷ O wpływie *De caelo* i *Somnium Scipionis* na teorię muzyki i renesansową astronomię por. J a m e s, *Muzyka...*, s. 68-75; M. M u l s o w, „*Nuove terre*” e „*nuovi cieli*”: *la filozofia della natura*, w: C. V a s o l i, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di P. C. Pissavino, Bruno Mondadori, Milano 2002, s. 420-422.

sposób powstaje „dźwięk donośny i miły dla ucha”²⁸. Pojawia się on na skutek pędu i krążenia sfer niebieskich:

[...] odległości między nimi nie są wprawdzie równe, zachowują jednak ściśle określone proporcje. Wysokie dźwięki zgodnie współbrzmia z niskimi, tworzą rozmaite akordy. Tak potężny obrót nie może odbywać się w ciszy, a naturalny porządek rzeczy wymaga, by z jednego krańca dobiegały niskie, z drugiego zaś wysokie dźwięki. Dlatego najwyższa z gwiazdzistych sfer niebios, krążąca szybciej niż inne, wydaje ton wysoki i przenikliwy, natomiast najniższa, czyli księżycowa, dźwięczy nisko²⁹.

Przekonanie o istotnej roli muzyki w poznawaniu panującej we wszechświecie zgody wyrażali także renesansowi teoretycy³⁰. Należał do nich Franchino Gaffurio³¹. Na frontyspisie jego traktatu *Practica musice* (1496) widnieje rycina³² przedstawiająca siedzącego na tronie Apolla. W dłoni trzyma on lirę, towarzyszą mu trzy Gracje. Nad tą grupą postaci umieszczono napis: „Mentis Apollineae vis has movet undique Musas” („Porusza zewsząd wszystkie muzy siła umysłu Apollina”). Pod wizerunkami Apolla i Gracji znajdują się dwie kolumny. Lewa przedstawia osiem z dziewięciu muz (Uranie, Polihymnie, Euterpe, Erato, Melpomene, Terpsychore, Kaliope, Klio), prawa zaś – odpowiadające muzom sfery nieba (od najniższej, księżycowej, do najwyższej – gwiazd stałych). Wiążą je wstęgi z tonami, skalami i interwałami. Odpowiadają one muzom i planetom oraz wyznaczają odległości między poszczególnymi ciałami niebieskimi³³. Między nimi znajduje się

²⁸ C y c e r o n, *O państwie*, w: t e n ż e, *O państwie, O prawach*, przeł. I. Żółtowska, Kęty: Antyk 1999, s. 90; por. „tantus et tam dulcis sonus” (VI 18). M. T u l l i u s C i c e r o, *De re publica*, ed. K. Ziegler, Leipzig: BSB Teubner Verlagsgesellschaft 1969, s. 131.

²⁹ C y c e r o n, *O państwie*, s. 90; por. „hic est [...] ille, qui intervallis disiunctus inparibus, sed tamen pro rata parte distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur, et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunoris atque infimus [...]” (VI 18). M. T u l l i u s C i c e r o, *De re publica*, s. 131.

³⁰ Por. C. V. P a l i s c a, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven–London: Yale University Press 1985, s. 161-190.

³¹ O wpływie Gaffuria na renesansową teorię muzyki por. tamże, s. 191-225.

³² O związkach tej ryciny z filozofią pitagorejską i *Timajosem* Platona por. tamże, s. 170.

³³ Wedle tradycji, ustalił je i wyliczył Pitagoras. Odległość od Ziemi do Księżyca równała się całemu tonowi, od Księżyca do Merkurego – półtonowi, od Merkurego do Wenus – kolejnemu półtonowi, od Wenus do Słońca – trzem półtonom, czyli małej tercji, od Słońca do Marsa – tonowi, od Marsa do Jowisza – półtonowi, od Jowisza do Saturna – półtonowi, od Saturna

utworzona z czterech elementów ziemia i ostatnia z muz – Talia. Apollo symbolizuje tutaj władcę harmonijnie uporządkowanego uniwersum, artystę-muzyka, którego twórczość daje ruch i życie. Służące mu muzy dyrygują ruchem sfer niebieskich, a on sam przenika wszechświat, łącząc się z ziemią, co symbolizuje ogon węża – czasu, biegnący od Apolla ku położonej na dole ryciny ziemi i rozwidlający się przy ziemi na trzy głowy – trzy wymiary czasu: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość³⁴.

Do kwestii muzycznej harmonii oraz do opisywania szczególnej roli muzyki powracał Gaffurio także w *Theoria musicae* (1592) i *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518)³⁵. Wywarły one wpływ na Gioseffa Zarlina³⁶, autora *Istitutioni harmoniche* (1558), utrzymującego, że cały wszechświat jest muzyką i nie ma w nim nic poza harmonią³⁷. Także Marsilio Ficino twierdził, jakoby piękno muzyki opierało się na tym, iż stanowiła ona odbicie niebiańskiego piękna i najdoskonalszy wzór wszelkiego porządku³⁸. Z tego właśnie powodu umożliwiała naśladowanie istoty piękna panującego w kosmosie i wyrażającego się w harmonii sfer niebieskich³⁹. W ten sposób poprzez muzykę człowiek stawał się uczestnikiem „tej najwspanialszej, wyrażającej absolutne piękno harmonii”⁴⁰ wszechświata.

Zgodnie z tradycją pitagorejsko-platońską harmonia panować powinna jednak nie tylko w sferze makrokosmicznej, w świecie planet i gwiazd, lecz również w mikrokosmicznym wymiarze, czyli w połączonej z ciałem duszy ludzkiej. W *Fedonie* Simmiasz porównał przecież człowieka do dobrze nastrojonej liry: dusza była jej harmonią, a struny i pozostałe części odpowiadały ciału⁴¹. Pitagorejczyk Timajos zaś wyjaśniał, że człowiek powstał z obleczonej w ciało duszy składającej się z trzech części: rozumnej (jej siedzibą

do sfery gwiazd stałych – kolejne trzy półtony. Por. J a m e s, *Muzyka...*, s. 46.

³⁴ Por. P. G o z z a, *Preface*, w: *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*, ed. by P. Gozza, Springer: Kluwer Academic Publishers 1999, s. 15-16.

³⁵ Por. tamże, s. 17-18.

³⁶ Por. P a l i s c a, *Humanism...*, s. 178-181.

³⁷ Por. tamże, s. 10-13; W. T a t a r k i e w i c z, *Teoria muzyki*, w: t e n ż e, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Warszawa: Arkady 1991, s. 225; J a m e s, *Muzyka...*, s. 99.

³⁸ Por. S. S w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. II: *Wiedza*, Warszawa 1974, s. 108.

³⁹ Tamże, s. 324.

⁴⁰ Tamże, s. 324.

⁴¹ Por. P l a t o n, *Fedon* 86 b n, przeł. W. Witwicki, w: t e n ż e, *Dialogi*, s. 86.

jest głowa), zapalczywej (mieści się ona w sercu i naczyniach krwionośnych) oraz pożądlivej (znajduje się w jamie brzusznej pod przeponą)⁴². Dwie ostatnie części duszy dali ludziom bogowie wraz z ciałem i one też razem z ciałem umierają. Tylko duszę rozumną, podkreślał Timajos, uczynił stwórcą-demiurg z tej samej mieszaniny substancji, co duszę świata, dlatego „pierwiastek boski w nas ma ruchy pokrewne myślom i obrotom wszechświata”⁴³. Z tego więc powodu „za tymi powinien iść każdy i nasze obiegi w głowie, popsute w związku z powstawaniem, prostować przez zapoznawanie się z harmoniami i obrotami wszechświata”⁴⁴. W ten sposób podmiot myślący upodobni się „do przedmiotu myśli według jego dawnej natury, a upodobniwszy się osiągnie cel życia najlepszego, jakie bogowie ludziom zadali na teraz i na potem”⁴⁵. Boska – rozumna część duszy zapoznawać się może z „obrotami wszechświata” za pomocą zmysłów wzroku i słuchu. Pierwszy ma ułatwiać spoglądanie na ruchy ciał niebieskich, co doskonalili zdolność myślenia⁴⁶, a drugi – słuch – poprzez muzykę umożliwia uczestniczenie w harmonii świata, co umacnia harmonię w duszach:

Harmonia [muzyczna] ma ruchy pokrewne obiegom duszy w nas, więc dla człowieka, który rozumnie muzyki używa, wydaje się pożyteczna nie dla przyjemności bezmyślnej [...], ale Muzy dały ją nam na to, żeby im pomagała duszę znowu do porządku doprowadzić i zestrzącać ją, kiedy jej obieg przestanie być harmonijny⁴⁷.

Przekonanie o istnieniu trzech, powiązanych ze sobą, typów muzyki⁴⁸: kosmosu (*musica mundana*), duszy ludzkiej (*musica humana*) i artystycznej (*musica instrumentalis*) towarzyszyło także renesansowej teorii muzyki⁴⁹. Jerzy Libanus w *De philosophiae laudibus oratio...* (1537) utrzymywał przecieź, jakoby muzyka tworzyła „[...] pierwszą harmonię świata”. Na niej zaszadzała się przecieź „harmonia ciała ludzkiego”, zaś muzyka „przetworzona zaś

⁴² T e n ż e, *Timajos* 69 d n, s. 346.

⁴³ Tamże, s. 364 (90 d).

⁴⁴ Tamże, s. 365 (90 d).

⁴⁵ Tamże, s. 365 (90 d).

⁴⁶ Por. tamże, s. 325 (47 b).

⁴⁷ Tamże, s. 325 (47 d).

⁴⁸ Jako pierwszy wyszczególnił je i nazwał Boecjusz w *De institutione musica*. Por. J a m e s, *Muzyka...*, s. 79-80; A. G r a f t o n, *The Availability of Ancient Works*, w: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed. by Ch. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler, J. Kraye, Cambridge: Cambridge University Press 1988, s. 778-779.

⁴⁹ Por. T a t a r k i e w i c z, *Historia...*, s. 221-222; P a l i s c a, *Humanism...*, s. 161.

w rytm dźwięków i tonów” miała „wielki związek z mądrością i poznaniem rzeczy boskich”⁵⁰. W *De musicae laudibus oratio* (1540), dodawał, że muzyka, która najpierw „zestroiła wszechświat”⁵¹, ukształtowała „harmonię ludzkiego organizmu, a przeniesiona niebawem do miar strun i głosów”⁵² warunkowała zdobycie mądrości i przenikanie tajemnic boskich. W traktacie *Dodekachordon* (1547) autorstwa Henryka Lorisa, zwanego Glareanus, czytamy zaś, iż muzyka ludzka „traktuje o proporcjach ciała i duszy i ich części”⁵³. Gioseffo Zarlino natomiast zaliczył muzykę do „umiejętności wyzwolonych”⁵⁴: wszak uprawiają ją ludzie szlachetnie urodzeni, gdyż skłania ona duszę do cnoty i kieruje namiętnościami⁵⁵. W dziele *Musica humana* stwierdzał jeszcze: „Muzyka «ludzka» jest tą harmonią, która może być poznana przez każdego, kto zwraca swe spojrzenie ku wnętrzu samego siebie”⁵⁶. Z tych powodów konsekwencją poznania przez muzykę prawdziwych harmonii było „podniesienie moralne”⁵⁷.

Motyw muzyki przywracającej duszy utraconą harmonię pojawia się w *Dworzaninie polskim* i jego włoskim pierwowzorze. Wojciech Kryski i Ludovico da Canossa przekonują, iż dusza ludzka „przez takową harmoniją miałaby być stworzona i dla tego, kiedy muzykę słyszy, to jako ze snu ockniewa się i bierze żywość i posiłek od niej ku potwierdzeniu mocy swojej”⁵⁸. Fragment ten wienyć opowieść o Aleksandrze Wielkim. Historia

⁵⁰ *Mowa pochwalna na cześć filozofii* (1537), przeł. M. Cytowska, w: *Filozofia i myśl społeczna XVI wieku*, wybór i oprac. L. Szczucki, Warszawa: PWN 1978, s. 108.

⁵¹ T e n ż e, *Mowa na cześć muzyki – De musicae laudibus oratio*, w: t e n ż e, *Pisma o muzyce*, oprac. i przeł. E. Witkowska-Zaremba, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984, s. 148.

⁵² Tamże, s. 149.

⁵³ G l a r e a n u s, *Dodekachordon*, przeł. W. Tatarkiewicz, w: T a t a r k i e w i c z, *Historia...*, s. 229.

⁵⁴ Por. G. Z a r l i n o, *Istituzioni harmoniche*, przeł. W. Tatarkiewicz, w: T a t a r k i e w i c z, *Historia...*, s. 229. O muzyce jako jednym z elementów *quadrivium* por. S w i e ż a w s k i, *Dzieje...*, t. II, s. 108-113; J a m e s, *Muzyka...*, s. 81; R. B l a c k, *The Philosopher and Renaissance Culture*, w: *The Cambridge Companion...*, s. 21-25; P. O. K r i s t e l l e r, *Humanism*, w: *The Cambridge History...*, s. 113; D. G a r b e r, *Renaissance Anti-Aristotelianisms: Mathematical Order and Harmony*, w: *The Cambridge History of Science*, vol. 3: *Early Modern Science*, ed. by K. Park, L. Daston, Cambridge: Cambridge University Press 2006, s. 36-43.

⁵⁵ Por. Z a r l i n o, *Istituzioni...*, s. 229.

⁵⁶ Tamże, s. 230.

⁵⁷ Tamże, s. 222.

⁵⁸ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „[...] l’anima nostra pure con la medesima

młodego władcy, który „zapaliwszy się muzyką wstać więc nad swoją wolą od biesiady musiał, a biec do zbroje, do konia; a potem gdy muzyk inakszym kształtem zagrał, to zasię przechadzał k sobie i wracał do biesiady”⁵⁹, zaczerpnięta została z dzieła Plutarcha z Cheroni *O szczęściu czy dzielności Aleksandra*. W tym niewielkich rozmiarów utworze znajduje się opowieść o Antygenidesie, co „wykonywał na aulosie pieśń rydwanów”⁶⁰. Natchnęła ona i rozogniła ducha Aleksandra tak, że „przyskoczył, aby położyć dłonie na leżącej w pobliżu broni, potwierdzając w ten sposób, prawdziwość pieśni spartańskiej: «piękna gra na kitarze współzawodniczy z żelazem»”⁶¹. Podanie to poprzedza informacja o pomniku, jaki Aleksander kazał uczynić dla jednego z wojowników, Aristonikosa. Żołnierz został na nim przedstawiony z włócznią i kitarą. W ten sposób władca chciał uczcić także muzykę, ponieważ „tworzy ona mężów i napełnia uniesieniem i zapalem prawdziwie w niej wychowanych”⁶².

Postać Aleksandra oraz związane z nią przykłąd zestawiono z informacją o starym Sokratesie uczącym się gry na lutni. O tym fakcie z życia filozofa jako pierwszy wspomniął Platon w *Eutydemie*⁶³. Powołał się nań także Cycecon w dialogu *Cato Maior de senectute*, aby wyjaśnić, że starcy nie poprzestają na tym, czego się wcześniej nauczyli⁶⁴. Również Kwintyliian w *Insti-*

ragione essere formata, e però destarsi e quasi vivificare le sue virtù per la musica”. C a s t i - g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

⁵⁹ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „Per il che se scrive Alessandro alcuna volta essere stato da quella così ardentemente incitato, che quasi contro sua voglia gli bisognava levarsi dai convivi e correre alle armi; poi, mutando il musico la sorte del suono, mitigarsi e tornare dalle armi ai convivi”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

⁶⁰ P l u t a r c h, *O szczęściu czy dzielności Aleksandra*, przeł. i oprac. K. Nawotka, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, s. 64.

⁶¹ Tamże, s. 64.

⁶² Tamże, s. 64.

⁶³ Por. odpowiedź Sokratesa na pytanie, czy nie jest za stary na naukę „sztuki wygrywania dyskusji”: „Bynajmniej, Kritonie. Ja się powołuję na to i to mnie pociesza, żebym się nie bał; przecież ono sami obaj [Eutydem i Dionizodoros] już jako starcy, żeby tak powiedzieć, zaczęli się uczyć tej mądrości, której ja też pragnę: sztuki wygrywania w dyskusji. Rok temu czy dwa jeszcze nie byli tacy mądrzy. Ja się tylko jednego boję, abym znowu na tych dwóch cudzoziemców złych języków nie ściągnął, jak na Kronnosa, syna Metrobiossa, kitarzystę, który mnie jeszcze i dziś uczy grać na kitarze. Chłopcy, którzy ze mną chodzą na lekcje, śmieją się ze mnie, a Kronnosa nazywają nauczycielem staruszków”. P l a t o n, *Eutydem*, 272 c, w: t e n - ż e, *Dialogi*, t. II, przeł. i oprac. W. Witwicki, Kęty: Antyk 1999, s. 194.

⁶⁴ Por. „Nawet kiedy usłyszałem, że Sokrates uczył się grać na lirze (zwyczajem dawnych Greków), próbowałem i ja go naśladować”. C y c e r o n, *Katon Starszy o starości*, tłum. Z. Cierniakowa, przypisy M. Szymański, w: *Pochwała starości. Cycecon*, „Katon Starszy

*tutionis oratoriae libri XII*⁶⁵, mówił: „sama krynica” filozofów, Sokrates, nie wstydził się w podeszłym już wieku pobierać naukę gry na lutni⁶⁶. Passus ten, co warto podkreślić, pochodzi z rozdziału dziesiątego z księgi pierwszej, rozdziału poświęconego naukom, które powinien zgłębić kandydat na mówcę po to, by osiągnąć „w wykształceniu pewną zamkniętą całość, nazywaną przez Greków wykształceniem ogólnym, *enkkyklikos paidéia*”⁶⁷.

Castiglione i Górnicki, zestawiając ze sobą dwie historie o młodzieńcu i starcu oraz o roli muzyki w ich życiu i wychowaniu, podsumowują pierwszą część dyskusji o muzycznej harmonii, roli, jaką odgrywa w kosmosie, jej znaczeniu dla duszy ludzkiej. Otwierają też kolejną część rozważań o potrzebie muzycznej edukacji. Rozpoczyna ją powołanie się na autorytety Platona i Arystotelesa⁶⁸. Założyciel Akademii wypowiedział się na temat muzyki w trzeciej księdze *Państwa*. Rozważając najwłaściwszy sposób wychowywania młodzieży uznał, iż skoro człowiek składa się z duszy i ciała, to należy dbać o te pierwiastki za pomocą muzyki, służącej umiłowaniu

o starości”. Plutarch, „Czy stary człowiek powinien zajmować się polityką?”, Warszawa: Unia Wydawnicza „Verum”, 1996, s. 41. „Quod cum fecisse Socraten in fidibus audirem, vellem equidem etiam illud, discabant enim fidibus antiqui [...]” (26). C i c e r o, *De senectute, De amicitia, De divinatione*, with an english translation by W. A. Falconer, Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press 1996, s. 34. Na ten fragment dzieła Cyncerona powołał się także Giannozzo Manetti w *Żywocie Sokratesa*: „[...] nie wstyd mu [Sokratesowi] było zająć się tym w podeszłym wieku. Niektórzy mówią, że grał na lirze, gdyż nie poczytywał za hańbę uczenia się tego, czego się nie umie. Ten pogląd podziela, jak się zdaje, także nasz Cynceron, który w traktacie *O starości* powiada: «Gdy się dowiedziałem, że Sokrates uczył się gry na lirze [...], choć chciałbym to również umieć...» itd.” G. M a n e t t i, *Żywot Sokratesa*, przeł. i oprac. A. Skolimowska, w: *Humanistyczne żywoty filozofów starożytnych*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008, t. I), s. 319.

⁶⁵ V. Cian przekonuje, że dzieło Marka Fabiusza Kwintyliana stanowiło podstawowe źródło omawianego fragmentu *Il Cortigiano*. Por. V. C i a n, *Commento*, do: B. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, Firenze: Sansoni 1947, s. 118.

⁶⁶ M. Fabiusz K w i n t y l i a n, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław: Ossolineum – De Agostini 2005, s. 116. Por. „[...] de philosophis loquor, quorum fons ipse Socrates iam senex institui lyra non erubescibat [...]” (I 10, 13). M. F a b i u s Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis oratoriae libri XII*, pars 1, ed. L. Radermacher, Leipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft 1971, s. 59.

⁶⁷ K w i n t y l i a n, *Kształcenie...*, s. 111. Por. „[...] ut efficiatur orbis ille doctrinae, quem Graeci *ἐνηχτιον παλδεῖαν* vocant” (I 10, 1). Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis...*, s. 56.

⁶⁸ Por. „I zda mi się, że czytałem, co Plato i Arystoteles piszą, iż który człowiek ma być dobrze wychowany, temu trzeba, żeby i muzykę umiał”. G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. „E ricordomi avere già inteso che Platone e Aristotele vogliono che l'uomo bene istituito sia ancora musico [...]”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

mądrości, i gimnastyki, ćwiczącej temperament⁶⁹. Wskazane umiejętności oraz ich praktykowanie miały jednak nie tylko udoskonalać duszę i ciało, lecz także harmonizować obie części ze sobą, „podciągać lub opuszczać, pokąd nie będą współbrzmiały tak, jak trzeba”⁷⁰. Z tego powodu ten, kto łączył gimnastykę – ćwiczenie ciała z muzyką – ćwiczeniem duszy, posiadał największą kulturę osobistą oraz osiągał najlepszą harmonię⁷¹. Oprócz tego, jak przekonywał odwołujący się do Platona Kwintylijan, tylko człowiek wykształcony muzycznie stać się mógł prawdziwym *politikos*, czyli zdolnym do kierowania państwem⁷². Z kolei przywołany przez pisarzy Stagiryta kwestii muzycznej edukacji młodzieży poświęcił księgę ósmą *Polityki*. Podobnie jak Platon proponował połączenie gimnastyki z muzyką, gdyż „muzyka wpływa na cnotę, ponieważ, jak gimnastyka wyrabia do pewnego stopnia ciało, tak i muzyka może oddziaływać na charakter”⁷³ uszlachetniając go. Staje się to możliwe dlatego, iż „w melodiach samych zawiera się odzwierciedlenie przeżyć moralnych”⁷⁴, ale także z powodu istnienia „pewnego pokrewieństwa między duszą a harmonią i rytmemi, stąd wielu filozofów twierdzi, że dusza to harmonia, inni, że zawiera w sobie harmonię”⁷⁵.

O udziale muzyki w kształtowaniu doskonałości moralnej piszą również Castiglione i Górnicki. Wzorem Platona i Arystotelesa, zestawiają oni naukę muzyki z ćwiczeniem ciała i podkreślają, że edukację muzyczną należy rozpocząć jak najwcześniej:

Dziwnymi dowody pokazują [Platon i Arystoteles] to, jako muzyka okrutną moc ma uczynić z nas, co chce, i dla wiele przyczyn, których teraz wylizczać nie potrzeba, rozkazując, iżbyśmy się jej jeszcze z dzieciństwa uczyli, nie tak dalece dla tego, iż ją lubią uszy nasze, jako dla tego, iż ma tę moc odmienić nas w co lepszego a dać nowy zwyczaj, który się ku cnotcie garnie, który zwyczaj czyni duszę sposobniejszą ku dostąpieniu błogosławieństwa, jako praca czyni ciało i duźsze, i czerstwiejsze⁷⁶.

⁶⁹ Por. P l a t o n, *Państwo* 411 e, s. 110.

⁷⁰ Tamże, s. 110 (411 e).

⁷¹ Tamże, s. 110 (412 b).

⁷² Por. „Nie darmo też Platon miał to przekonanie, że dla obywatela, którego określa pojęciem *politikos*, tj. zdolny do kierowania państwem, niezbędna jest znajomość muzyki”. K w i n t y l i a n, *Kształcenie...*, s. 116. „non igitur frustra Plato civili viro, quem πολιτικον vocat, necessariam musicen credidit [...]” (I 10,15). Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis...*, s. 59.

⁷³ A r y s t o t e l e s, *Polityka* 1339 a, w: t e n ż e, *Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 218.

⁷⁴ Tamże, s. 221 (1340 b).

⁷⁵ Tamże, s. 221 (1340 b).

⁷⁶ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „[...] e con infinite ragioni mostrano la forza della musica in noi essere grandissima. E per molte cause che ora saria lungo a dire, doversi

Z tych powodów muzyka „nie telko że nam nie wadzi tak czasu pokoja, jako też czasu wojny, ale i owszem jest zawdy na wielkiej pomocy”⁷⁷, a ten, „kto sie nią hydzi, abo nie czuje jej smaku, temu (rzecz pewna) źle w głowie ułożono”⁷⁸. Prawdziwość przedstawionych tez potwierdzać mają podawane przez autorów *Il Libro del Cortigiano* i *Dworzanina polskiego* przykłady. Wspominają oni Likurga, który „w swoim surowym statucie muzykę pochwalił”⁷⁹, Lacedemonian, „dziwnie walecznych ludzi”⁸⁰ nakazują-

necessariamente imparare da puerizia: non tanto per quella superficiale melodia che si sente, ma per essere sufficiente a indurre in noi un nuovo abito buono e un costume tendente alla virtù, il quale fa l'animo più capace di felicità, secondo che l'esercizio corporale fa il corpo più gagliardo”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

⁷⁷ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „E non solamente non nuocere alle cose civili e della guerra, ma loro giovare sommamente”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 84.

⁷⁸ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131. Por. „[...] e chi non la gusta si può tenere per certo che abbia gli spiriti discordanti l'uno dall'altro”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano...*, s. 85.

⁷⁹ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „Licurgo ancora nelle severe sue leggi la musica approvò”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85. Historia ta, wedle Ciana (por. t e n z e, *Commento*, s. 119), została oparta na *Żywotach równoległych* Plutarcha (por. P l u t a r c h, *Żywoty równoległe*, t. I: *Tezeusz – Romulus i ich porównanie*, *Likurg – Numa i ich porównanie*, przekł., wstęp K. Korus, oprac. L. Trzcionkowski, K. Korus, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004, s. 235-238) oraz *Institutionis...* Kwintyliana (por. „Zresztą nawet Likurg, wyjątkowo surowy ów prawodawca spartański, naukę muzyki uznał jednak w swych prawach za wskazaną”. K w i n t y l i a n, *Kształcenie...*, s. 116; „[...] et Lycurgus, durissimarum Lacedaemoniis legum auctor, musices disciplinam probavit” (I 10, 15). Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis...*, s. 59).

⁸⁰ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130. Por. „E leggesi i lacedemonii bellicosissimi e i cretensi avere usato nelle battaglie citare e altri instrumenti molli [...]”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85. Pierwotnym źródłem opowieści o Lacedemończykach było dzieło Tukidydesa (por. „Zaczęła się bitwa. Argiwczycy i sprzymierzeńcy szli ostro i gwałtownie, Lacedemończycy, powoli, przy dźwiękach licznych fletów; nie jest to u nich zwyczaj religijny, lecz sposób na utrzymanie rytmu w marszu, aby się nie załamał szyk bojowy [...]” (V 70). T u - k i d y d e s, *Wojna peloponeska*, przeł. i oprac. K. Kumaniecki, Warszawa: Czytelnik, 2003, s. 302-303), choć, zdaniem Ciana (*Commento*, s. 119), w tym wypadku źródeł inspiracji należy szukać w dialogu Pseudo-Plutarcha *O muzyce* (por. „Na podstawie tego jest jasne, że dawne pokolenie Greków słusznie spośród wszystkiego najbardziej troszczyło się o wychowanie przez muzykę. Sądziło bowiem, że poprzez muzykę należy kształtować i przysposabiać do szlachetnej ogłady dusze młodych, gdyż muzyka niewątpliwie pomaga w każdej okoliczności i w każdym działaniu, któremu się gorliwie oddajemy, przede wszystkim zaś w sytuacji zagrożenia wojennego. Wtedy to niektórzy, jak na przykład Lacedemończycy, używali aulosów. U nich grano na aulosie melodię zwaną *Kastorejon*, gdy żołnierze przed walką zbliżali się w szyku do wrogów. Inni szli na wroga przy wtórze liry. Wspomina się na przykład, że Kreteńczycy przez długi czas w taki sposób wyruszali do walki” (1140 b n). P s e u d o - P l u t a r c h, *O muzyce*, przeł. i oprac. K. Bartol, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Osso-

cych grać do bitwy na cytarach, rozmiłowanego w muzyce Epaminondasa i Temistoklesa, ganionego ze względu na braki w muzycznej edukacji⁸¹. Zbiór egzemplów zamyka Chiron, „starzec, piaston Achillów”⁸². Nie chciał on, „aby dziecię Achilles, wychowanie jego, co inego pirwej umiało niż muzyka”⁸³. Informacje o muzycznych zamiłowaniach syna Peleusa wielokrotnie podawał Homer na kartach *Iliady*⁸⁴, do której odsyłał choćby Pseudo--Plutarch w traktacie *O muzyce*:

lińskich 1992, s. 17).

⁸¹ Por. „Ini wieldzy hetmanie starzy, jako Epaminundas, byli w muzyce ćwiczeni, a kto jej nie umiał, jako Temistokles, podlej hnet o nim rozumiano”. G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 130-131. „[...] e molti eccellentissimi capitani antichi, come Epaminonda, avere dato opera alla musica; e quelli che non ne sapevano (come Temistocle) essere stati molto meno apprezzati”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85. Źródłem zestawienia tych dwóch postaci były *Tusculanae disputationes* Cyclerona (por. „Według Greków najwyższe wykształcenie wyraża się w śpiewie i muzyce. Toteż ponoć Epaminondas, moim zdaniem najznakomitszy mąż Grecji, dobywał piękne tony ze strun; Temistoklesa zaś, gdy parę lat przedtem w czasie uczyt wzbierał się grać na lutni, uznać miano za niezbyt wykształconego. Kwitła więc w Grecji muzyka i wszyscy się jej uczyli, a kto się na niej nie znał, uchodził za nieuczzonego”. M. T u l l i u s C i c e r o, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, w: t e n ż e, *Pisma filozoficzne*, t. III: *Księgi akademickie, O najwyższym dobru i złu, Paradoksy stoików, Rozmowy tuskulańskie*, przeł. W. Kornatowski, J. Śmigaj, oprac. K. Leśniak, Warszawa: PWN 1961, s. 438. „Summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus; igitur et Epaminondas, princeps meo iudicio Graeciae, fidibus praeclare cecinisse dicitur Themistoclesque aliquot ante annos, cum in epulis recusaret lyram, est habitus indoctor. Ergo in Graecia musici floruerunt, discabantque id omnes, nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur” (I 4). C i c e r o, *Tusculan disputationis*, with an english translation by J. E. King, Cambridge--Massachusetts--London: Harvard University Press 1996, s. 6). Pojawiło się ono także w *Institutiones...* Kwintyliana (por. „Z tej nauki pochodził także ów zwyczaj, że przy biesiadach po posiłku podawano sobie po kolei lirę, by każdy na niej coś zagrał. A gdy przy jednej z takich okazji Temistokles oświadczył, że nie umie na niej grać, uznano go – według słów Cyclerona – za człowieka mało wykształconego”. K w i n t y l i a n, *Kształcenie...*, s. 118. „unde etiam ille mos, ut in conviviis post cenam circumferretur lyra, cuius cum se imperitum Themistocles confessus esset, ut verbis Ciceronis utar, «est habitus indoctor»” (I 10, 19). Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis...*, s. 61). Por. także: M a n e t t i, *Żywot Sokratesa*, s. 319; L i b a n, *Mowa...*, s. 150.

⁸² G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131.

⁸³ Tamże, s. 131. Por. „[...] Non avete voi letto che delle prime discipline che insegnò il buon vecchio Chirone nella tenera età ad Achille, il quale egli nutrì dal latte e dalla culla, fu la musica?” C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85.

⁸⁴ Por. choćby „Tam Achillesa naleźli, gdy serce formigą ratował, [...] / Sławne rycerzy przewagi opiewał ku serca weselu / Sam na sam z Partoklosem” (IX, w. 186-187, 189-190). H o m e r, *Iliada*, przeł., wstęp, oprac. I. Wieniewski, ilustr. S. Wyspiański, Kraków--Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1986, s. 163.

Odpowiednio dla męża wykorzystania muzyki nauczył szlachetny Homer. Pokazując, że muzyka jest użyteczna, w wielu miejscach stworzył postać Achillesa uśmierzającego muzyką, której wyuczył się u najmądrzejszego Chejrona, gniew przeciw Agamemnonowi [...] ⁸⁵.

Dzieło to, uznane przez Vittoria Ciana ⁸⁶ za główne źródło przytaczanej przez Castiglione historii, wymienia jeszcze dwie inne przyczyny muzycznych zainteresowań Achillesa: uciekał się on do gry na rozmaitych instrumentach po to, by pobudzić duszę do walki oraz przyjemnie i pożytecznie spędzić czas wolny ⁸⁷. W ten sposób, poprzez nawiązanie do postaci Achillesa i dzieła Pseudo-Plutarcha, Castiglione i Górnicki zamykają rozważania poświęcone roli muzyki w edukacji i otwierają zupełnie nowy rozdział dysputy. Wyrażają bowiem przekonanie, że muzyka nie tylko wspomaga właściwe kształcenie doskonałego dworzanina, ale także „niewczas y ludzkie odpędza” ⁸⁸ umilając ciężką, codzienną pracę, dając nadzieję żeglarzom na wzburzonym morzu, pocieszając podróżnych i więźniów oraz płaczące dzieci ⁸⁹. O podobnych konsolacyjnych efektach muzyki wspominał także Ary-

⁸⁵ Pseudo-Plutarch, *O muzyce* 1145 e, s. 24.

⁸⁶ Por. Cian, *Commento*, s. 119.

⁸⁷ Por. Pseudo-Plutarch, *O muzyce* 1145 e, s. 24. O tych samych przyczynach muzycznej edukacji Achillesa przez Chirona wspominają także Górnicki i Castiglione. Por. „Chciał mądry preceptor, aby te ręce, które tak wiele krwi trojańskiej rozlać miały, zabawiały się często grą na lutni”. Górnicki, *Dworzanin...*, s. 131. „E volle il savio maestro che le mani che avevano a spargere tanto sangue troiano, fossero spesso occupate nel suono della citara”. Castiglione, *Il Cortigiano*, s. 85.

⁸⁸ Górnicki, *Dworzanin...*, s. 132. Por. „[...] che di ogni fatica e molestia umana la modulazione, benché inculta, sia grandissimo refrigerio [...]”. Castiglione, *Il Cortigiano*, s. 86.

⁸⁹ Por. „[...] stądże owo jest, iż kmieć w gorące dni śpiewając sobie o lipce, mało pracej a potu czuje; takież i owa we gzie kmiotówna, która zimie do dnia prząść abo tkać wstaje, nie zdrzemnie się śpiewając, a robotę swoją uczyni sobie miłą. Żeglarze na morzu, którym wiatr, deszcz i iny niewczas dokuczy, nie mają się do czego inego uciec, aby zapomnieli wszystkiego, jedno do muzyki. Tą się cieszy podróżny człowiek, tą więzień w ciężkich okowach. Na koniec przyrodenie samo [...] nauczyło mamki śpiewać, aby śpiewaniem dziecinny płacz tuliły [...]”. Górnicki, *Dworzanin...*, s. 131-132. „Onde spesso i duri lavoratori dei campi sotto l'ardente sole ingannano la loro noia col rozzo e agreste cantare. Con questo l'inculta contadinella, che innanzi al giorno a filare o a tessere si leva, dal sonno si diffende e la sua fatica fa piacevole. Questo è iocondissimo trastullo dopo le piogge, i venti e le tempeste ai miseri marinari. Con questo consolansi gli stanchi peregrini dei noiosi e lunghi viaggi, e spesso gli afflitti prigionieri delle catene e ceppi. Così [...] pare che la natura alle nutrici insegnata l'abbia per rimedio precipuo del pianto continuo dei teneri fanciulli [...]”. Castiglione, *Il Cortigiano*, s. 85-86. O źródłach tego fragmentu por. Cian, *Commento*, s. 120-121.

stoteles w przywoływanej już ósmej księdze *Polityki*, gdzie utrzymywał, że muzyka dostarcza rozrywki, ta zaś „służy [...] do wytchnienia, a wytchnienie powinno być przyjemne (gdyż jest niejako lekarzem przykrości przez trudy wywołanej)”⁹⁰. Opinia wyrażana przez cytowanego wyżej Stagirytę o leczniczym wpływie muzyki pojawiła się w myśli starożytnych dzięki tradycji pitagorejsko-platońskiej⁹¹, a następnie przeniknęła również do pism twórców współczesnych autorom *Dworzanina...* i *Il Cortigiano*. Szczególną uwagę poświęcał jej Marsilio Ficino i nawiązujący do jego myśli filozofowie-lekarze⁹² uznając, że moc muzyki działała kojąco nie tylko na ludzi, lecz także na inne byty ożywione (jak zwierzęta) i nieożywione (jak rośliny, minerały, barwy)⁹³. Było to możliwe dzięki ścisłemu związkowi łączącemu świat ziemskich jestestw – mikrokosmos ze sferą planet i gwiazd – makrokosmosem⁹⁴. O uspokajającej mocy muzyki pisał również Jan Tinctoris, uczonego Niderlandczyk i kapelan na neapolitańskim dworze Ferdynanda Aragońskiego. W *Complexus effectuum musices* (powst. 1472-1475) wyjaśniał, że „wolna i zacna muzyka”⁹⁵ powinna, między innymi:

[...] Smutek rozpraszać,
 Zatwardziałość serca zmiękczać,
 Wywoływać stan ekstazy,
 Umysł przyziemne podnosić,
 Złą wolę odbierać,
 Ludzi cieszyć,
 W trudach ulgę dawać,
 [...] Obcowaniu ludzi przyjemności dodawać [...]”⁹⁶.

Podobnie chwalił muzykę Jerzy Libanus w swojej *De philosophiae laudibus oratio...* zaznaczając, że od momentu jej wynalezienia „nie było [...]”

⁹⁰ A r y s t o t e l e s, *Polityka* 1339 b, s. 219.

⁹¹ Por. S w i e ż a w s k i, *Dzieje...*, s. 108; J a m e s, *Muzyka...*, s. 37-38.

⁹² Por. S w i e ż a w s k i, *Dzieje...*, s. 113-125; J a m e s, *Muzyka...*, s. 124-132; C. S. Celenza, *The Revival of Platonic Philosophy*, w: *The Cambridge Companion...*, s. 89-92; A. V o s s, „Orpheus redivivus”. *The Musical Magic of Marsilio Ficino*, w: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, ed. by M. J. B. Allen, V. Rees, M. Davies, Leiden–Boston–Köln: Brill 2002, s. 227-247; M u l s o w, „Nuove terre”..., s. 422-423.

⁹³ Por. S w i e ż a w s k i, *Dzieje...*, s. 109.

⁹⁴ Por. tamże, s. 109.

⁹⁵ J. T i n c t o r i s, *Complexus effectuum musices*, przeł. W. Tatarkiewicz, w: T a t a r - k i e w i c z, *Historia...*, s. 228.

⁹⁶ Tamże, s. 228.

człowieka, i to każdego stanu, który by nie usiłował, choćby nieuczoną melodią, pocieszać się w niedoli [...]”⁹⁷. O konsolacyjnej i relaksacyjnej funkcji muzyki pisał Libanus także w *De musicae laudibus oratio* zauważając, iż śpiew sprawia zmysłową przyjemność, ona zaś napędza ducha „pewną wewnętrzną słodyczą”⁹⁸. Ludzie zaś doznając jej przy pracy „odczuwają przyjemność i w ten sposób śpiew przynosi ulgę w trudzie każdej pracy i to każdej żywej istocie”⁹⁹. Również Andrzej Krzycki zwracając się „matki radości i rozkoszy, / boskiej Muzyki, mocnej błędnych płoszcycielki trosk”¹⁰⁰ dowodził:

Ty smutnych rozweselasz, a szał umiesz koić.
Znużone ciało pracą przywracasz do sił.
Tyś dla więźnia nędznego, w kajdanach, pociechą
I dla tego, co pływa w wirze morskich wód.
Srogie serca dziewczyny ty dla chłopca zmiękczasz,
Ty wzruszasz lasy, zwierza, rzeki, twardość skał [...].
(w. 5-10)¹⁰¹

O pozytywnym wpływie dźwięków nie tylko na człowieka, lecz także na zwierzęta wspominali Castiglione i Górnicki stwierdzając, że muzyka „żwierzęta dzikie czyni rochmanne”¹⁰² („[...] spesso le fiere fa diventare mansuete [...]”)¹⁰³. Pisarze nawiązali w ten sposób do postaci Orfeusza, który, jak przypominał Kwintyliusz w *Institutionis...*, „łagodził także dzikie

⁹⁷ L i b a n u s, *Mowa pochwalna...*, s. 108.

⁹⁸ T e n ż e, *Mowa na cześć...*, s. 156.

⁹⁹ Tamże, s. 156.

¹⁰⁰ A. K r z y c k i, *Pochwała muzyki*, przeł. E. Jędrkiewicz, w: *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*, oprac. A. Jelicz, Warszawa: PIW 1956, s. 197. Por. „Salve laetitiae genitrix, divina voluptas, / Musica, te longe pallida cura fugit [...]” (w. 1-2). *Andreae Cricii Carmina*, ed. C. Morawski, [b. w.] Cracoviae 1888, s. 246.

¹⁰¹ K r z y c k i, *Pochwała...*, s. 197. Por. „Tu tristem exhilaras animum lenisque furem / Membraque sollicito fessa labore levas. / Tu miserum duro solaris compede vinctum, / Solaris tumidis quem mare portat aquis. / Tu iuveni saevae demulces corda puellae, / Tu silvas, pecudes, flumina, saxa moves [...]”. *Andreae Cricii...*, s. 246. O konsolacyjnej funkcji muzyki śpiewa także Panna IX w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego: „[...] Śpiewa więzień okowany / Tając na czas wewnętrzną ranę. // Śpiewa żeglarz w cudze strony / Nagłym wiatrem zanieiony; / I oracz ubogi śpiewa, / Choć od pracy aż omdlewa. // Śpiewa słowik na topoli, / A sercu go przedsię boli / Dawna krzywda [...]” (*Panna IX*, w. 3-11). w: t e n ż e, *Poezje*, oprac. i wstęp J. Pelc, Warszawa: Czytelnik 1993, s. 196.

¹⁰² G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131.

¹⁰³ C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano...*, s. 85.

i nieokrzesane obyczaje ludzi, miał uwodzić czarem swej pieśni również dzikie zwierzęta, a nawet skały i lasy”¹⁰⁴. Autor *Il Cortigiano* informował ponadto, iż to muzyka właśnie „przekonała rybę, by pozwoliła się prowadzić człowiekowi przez środek wzburzonego morza” („[...] trasse un pesce a lasciarsi cavalcare da un uomo per mezzo il procelloso mare”)¹⁰⁵. Twórca przekładu zaś podał imię owego człowieka, czyli mitycznego Ariona, ocalonego od śmierci przez delfina właśnie¹⁰⁶. Zauważyć warto, że już tradycja klasyczna połączyła postać Ariona z osobą Orfeusza. Postaci te szczególnie chętnie przywoływano w rozważaniach poświęconych wykształceniu, czego dowodem jest choćby *Ars amandi*. W trzeciej księdze tego poematu Owidiusz, przekonując adeptów sztuki kochania o konieczności muzycznej edukacji, skojarzył ze sobą imiona dwóch bohaterów¹⁰⁷.

¹⁰⁴ K w i n t y l i a n, *Kształcenie...*, s. 114. Por. „[...] quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo, sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est” (I 10, 9). Q u i n t i l i a n u s, *Institutionis...*, s. 58. Por. także poświęcony Orfeuszowi fragment z *Metamorfoz*: „Kiedy tak mówił, uderzając do wtóru w struny swej liry, płakały nad nim bezkrwiste cienie. Tantal przestał chwytać pierzchnącą wodę, zatrzymało się koło Iksjona, sępy nie szarpały wątroby [Tytiosa], Belidy porzuciły swe dzbanki, a ty, Syzyfie, usiadłeś na swoim głazie. [...] Była wyniosłość, a na niej rozległa równina, zielona od bujnych traw. Lecz miejsce to było pozbawione cienia. Kiedy boski wieszcz usiadł tam i uderzył w struny dźwięcznej liry, wnet całe to miejsce pokryło się cieniem. Przyszły tam chaoskie drzewa”. O w i d i u s z, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1995, s. 256, 258. „talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsanguis flebant animae: nec Tantalus undam / captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo. [...] Collis erat collemque super planissima campi / area, quam viridem faciebant graminis herbae: / umbra loco deerat; qua postquam parte resedit / dis genitus vates et fila sonantia movit, / umbra loco venit: non Chaonis abfuit arbor [...]” (X, w. 40-44, 86-90). P. O v i d i u s N a s o, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig: BSB Teubner Verlagsgesellschaft 1997, s. 230-231, 232.

¹⁰⁵ C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85.

¹⁰⁶ Por. „Zaż ono nie wielka rzecz była, kiedy ryba dała na sobie jeździć po morzu Arionowi dla muzyki?” G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131.

¹⁰⁷ Por. „Skały umiał Orfeusz wzruszyć liry brzmieniem / oraz bestie, Cerbera i wody w Tartarze. / Skały pod wpływem pieśni ruszyły zbudować / nowy mur, tak w Amfiona były zasłuchane. / Mówią nawet, że delfin, choć przecież niemowa, / podziwiał grę Ariona – to powszechnie znane” (III, w. 321-326). O w i d i u s z, *Sztuka kochania*, przeł. E. Skwara, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 183-184. „Saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus, / Tartareosque lacus tergeminumque canem. / Saxa tuo cantu, vindex iustissime matris, / Fecerunt muros officiosa novos. / Quamvis mutus erat, voci favisce putatur / Piscis, Arioniae fabula nota lyrae”. O v i d, *Ars amatoria. Book 3*, ed. with an introd. and commentary by A. S. Hollis, Oxford: Clarendon Press 1977, s. 110. O innych źródłach tej historii por. C i a n, dz. cyt., s. 120; L i b a n, *Mowa na cześć...*, s. 163-164.

Odwołania do Orfeusza i Ariona zamieszczone zostały – przypomnijmy – w trzeciej i ostatniej części dyskusji, poświęconej analizie dobroczynnych efektów muzyki: jej uspokajającej i kojącej mocy, przemożnego wpływu na świat ludzi i zwierząt. Zamykając debatę Castiglione i Górnicki znajdują także ostateczną i najważniejszą przyczynę tkwiącej w muzyce siły: oto pochodzi ona od samego Boga, który „ją [...] nam dał dla ochłody i niejakiej uciechy w pracy a frasunkach naszych”¹⁰⁸. Z faktem tym wiąże się też jeszcze jedna funkcja muzyki: oto uprawia się ją „dla chwały Bożej”¹⁰⁹. Ten szczytny cel sankcjonować ma ostatecznie wysoką pozycję oraz konieczność muzycznej edukacji doskonałego dworzanina¹¹⁰.

Podsumowując, zauważyć warto, że autorzy *Il Cortigiano* i *Dworzanina polskiego*, wieńcząc laudację muzyki informacją o jej Boskiej proveniencji, nawiązują jednocześnie do pozostałych części debaty. Koncentrowały się one na harmonii przenikającej wszechświat, duszę ludzką i świat ziemskich bytów, harmonii, która ostatecznie okazuje się dziełem Stwórcy. Te wyszczególnione w rozważaniach o muzyce analogie między poszczególnymi elementami makro- i mikrokosmosu służą jednocześnie podkreśleniu funkcji, jaką spełniać powinien „dworny człowiek”. Poprzez muzykę, związaną przecież z uczestnictwem w harmonii niebiańskiej i Boskiej, powinien on przywracać lub utwierdzać harmonię w swojej duszy, a dzięki temu sprawiać też,

¹⁰⁸ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131. Por. „[...] a noi data l’abbia per dolcissimo alleviamento delle fatiche e fastidi nostri”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85. O chrześcijańskiej interpretacji tradycji pitagorejsko-platońskiej dotyczącej muzyki por. J a m e s, *Muzyka...*, s. 75-85.

¹⁰⁹ G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 131. Por. „[...] in rendere lode e grazie a Dio [...]”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 85.

¹¹⁰ Zauważyć warto, że analizowana dyskusja kończy się zwycięstwem Wojciecha Kryskiego i Ludovica da Canossa, którzy przekonują uczestników rozmów do konieczności muzycznej edukacji dworzanina. Por. „Gdy tu troszkę umilkł pan Kryski, rzekł pan Bojanowski: – Ja w tej mierze nie dzierzę z panem Lupą, i owszem, tak rozumiem dla tych przyczyn, któreś WM. namienił, i dla innych wiele, iż muzyka nie telko zdobi dworzanina, ale iż mu jest barzo potrzebna”. G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 132. „Ora quivi tacendo un poco il Conte, disse il Magnifico Giuliano: «Io non sono già di parere conforme al signor Gaspare, anzi estimo per le ragioni che voi dite, e per molte altre, essere la musica non solamente ornamento, ma necessaria al cortigiano»”. C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 86. Na temat pominiętej przez Górnickiego dalszej części dyskusji poświęconej malarstwu i rzeźbie oraz sporowi o pierwszeństwo tych sztuk zob. J. B i a ł o s t o c k i, *Polski i włoski dworzanin o malarstwie. Co Górnicki pominął u Castigliona?*, „Twórczość” 1982, nr 6, s. 107-116.

by ład i porządek panowały w mikroświecie dworu, gdzie przecież nie istnieje ucieśniejšia od muzyki zabawa¹¹¹.

CASTIGLIONE'S AND GÓRNICKI'S PRAISE FOR MUSIC

(ON THE BASIS OF THE FIRST BOOKS OF *IL CORTIGIANO*
AND *DWORZANIN POLSKI*)

S u m m a r y

This paper is based on an analysis that compares some texts devoted to music taken from Łukasz Górnicki's *Dworzanin polski* (1566) and Baldassare Castiglione's *Il libro del Cortigiano* (1528). The purpose of this comparison is to show the relationship of the works under study with the broad philosophical and literary tradition of the sixteenth century. It also seeks to answer the question about the function played by music and musical education in the image of a perfect courtier.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: literatura renesansowa, pareneza, muzyka, dworzanin, neoplatonizm, humanizm, edukacja.

Key words: renaissance literature, parenesis, music, courtier, neo-Platonism, humanism, education.

¹¹¹ Por. G ó r n i c k i, *Dworzanin...*, s. 129; C a s t i g l i o n e, *Il Cortigiano*, s. 83.